

Nationalisierung der Form

Zehn lange Jahre trennen Pavel Janáks (1882–1956) der Farbe in der Architektur gewidmeten Aufsätze (1920/21) vom Entwurf für seine eigene Villa in der Prager Werkbundsiedlung Baba (1931). Diese zehn Jahre benötigte Janák, ehe er sich durch das Projekt eines weißen Würfels für sein eigenes Haus mit der internationalen Strömung des Funktionalismus identifizierte. In der Zwischenzeit durchlief er eine Phase der Suche, die ihn in den Jahren von 1918 bis 1923 zum sogenannten «Nationalstil» führte. Ein breites Farbenspektrum der Fassaden und Innenräume, eine aus historischen Vorbildern, vor allem aus der Volkskunst abgeleitete Ornamentik stellen charakteristische Züge dar, auf deren Grundlage sogar das Auge eines ungeschulten Betrachters den «Nationalstil» erkennen kann. So wie die vorangegangene kubistische Etappe, die die Architektur eng mit Erzeugnissen des Kunstgewerbes verknüpft hatte, war auch die Periode zwischen 1918 und 1923 ein spezifisches Beispiel für das Streben nach dem Gesamtkunstwerk. Das Zentrum des «Nationalstils» war die Kunstgewerbeschule in Prag, seine Vertreter waren neben den Hauptprotagonisten Josef Gočár und Pavel Janák auch die Architekten Otakar Novotný, Rudolf Hrabě und Rudolf Stockar, die mehrere Entwürfe in ähnlicher Stilsprache anfertigten; auch der für tschechische Verhältnisse expressivere Jiří Kroha wird zu den wichtigen Künstlern gezählt. Im Werk zahlreicher weiterer Epigonen gerann die ursprünglich plastische Formenvielfalt zunehmend zum flächigen Ornament; geometrische Motive wurden mit Hilfe einer angewandten Farbskala variiert.

Obgleich sich die neuartige Formensprache, die sich seit 1918 in der Tschechoslowakei etablierte, eines markanten Vokabulars bediente und daher klar zu definieren gewesen wäre, konstatierte der Architekt und Architekturtheoretiker Jan Evangelista Koula noch im Jahre 1940, dass «wir für diese Nachkriegszeit [...] keinen Namen haben.»¹ Tatsächlich war die zeitgenössische Charakterisierung dessen, was heute vereinfachend mit dem Schlagwort «Nationalstil» umschrieben wird, äußerst kontrastreich – positiv gewendet könnte man von einer Pluralität in der Findung jener Begriffe sprechen, die auf den künstlerischen Ausdruck projiziert wurden. Ausgangspunkt für das jeweilige verbale Etikett war dabei der Blickwinkel. Die Bezeichnungen «Kleinbogen-Stil», «Rondokubismus» oder «Dekorativismus» gingen vom Repertoire der angewandten Formen aus, den verspielten Bögen und Giebeln, der für die Zeit ungewöhnlich üppigen Farbigekeit oder den pyramidalen, zylindrischen, runden Gebilden, die die Fassaden der Bauwerke ornamentierten – äußere Erscheinungen also, die sich als eine ins Ornamentalfächige gewendete Variante des Vorkriegskubismus verstehen lassen. Rostislav Švácha griff daher jüngst zur Bezeichnung «Dritter kubistischer Stil»² und stärkte



1 Josef Gočár: Bank der Tschechoslowakischen Legion, Prag (1921–23).

damit die Ansicht, der «Nationalstil» müsse nicht notwendigerweise als eigenständige Phase zwischen Kubismus und Funktionalismus angesehen werden. In diese Kategorie lässt sich auch die Bezeichnung «Art Déco» einordnen, die Jana Horneková in den neunziger Jahren einzuführen suchte.³ Jedoch wurde der Begriff, der auf die französische École des Beaux Artes zurückgeht, ohne relevante Begründung auf den tschechischen Kontext übertragen. Eine ähnliche Hilfskonstruktion stellt auch der Begriff «Legiobank-Stil» dar. Dieser geht auf Josef Gočárs Bank der Tschechoslowakischen Legionen (Abb. 1) zurück und engt, da er von einem einzigen Bauwerk abgeleitet wurde, die Perspektive auf das komplexe Gesamtphänomen stark ein.

Unabhängig von diesen Versuchen einer deskriptiven Annäherung hat sich die Bezeichnung «Nationalstil» durchgesetzt, die statt spezifischer Formen einen inhaltlichen Sinnzusammenhang zu konstatieren sucht, indem sie den Bauwerken eine angeblich latent nationale Bedeutung unterstellte. Diese Verknüpfung eines Stils mit nationalen Aspekten muss als sekundäres, kunstwissenschaftliches Konstrukt gelten, zumal sich aus zeitgenössischen Quellen keine adäquate Begründung für diese Begriffsfindung entnehmen lässt. Dennoch, die Zuspitzung nationalistischer Stimmungen war in der konfliktreichen Kriegs- und Zwischenkriegszeit eine fast selbstverständliche Erscheinung, was auch Janáks Tagebuchnotizen aus den Jahren 1915–18 glaubwürdig dokumentieren, die er auf den Schlachtfeldern des Krieges und im militärischen Hinterland niederschrieb.⁴ Zudem verfolg-

ten fast sämtliche Protagonisten des «Nationalstils» aktiv den Zerfall des österreichisch-ungarischen Staatengebildes und begleiteten enthusiastisch die Entstehung der neuen Republiken. Während der problemreichen Konstitutionsphase der tschechischen Republik ab 1918/19 beeinflusste die allgemeine Politisierung der Gesellschaft auch die Arbeit der Architekten selbst. In Bezug auf den später sogenannten «Nationalstil» bemerkte Jan Evangelista Koula 1940: «Mit ihrer dekorativen Gefälligkeit, Farbigkeit und Traditionalität war diese Architektur für eine Reihe von Jahren fast die offizielle tschechische Architektur.»⁵

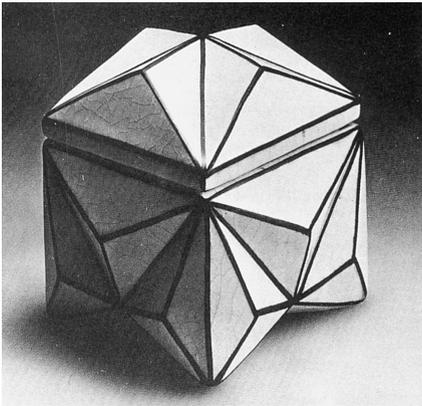
Die Verbundenheit von Architektur und nationalem Selbstverständnis tritt in zweierlei Hinsicht in Erscheinung: im spezifischen Skulpturenschmuck und der Bauaufgabe. Das bekannteste Beispiel, Gočárs Legiobank (1921–23), zeigt an seiner Hauptfront neben Ornamenten reiches plastisches Dekor, Reliefdarstellungen verbildlichen das Wirken tschechischer Legionäre für die politische Selbstbestimmung der Tschechoslowaken in geradezu heroischer Art. Auch die Anwendung des beschriebenen Formenrepertoires bei einer Reihe von Ausstellungsbauten, nicht allein auf den Weltausstellungen, sondern auch im Lande selbst, erwies sich für die Begriffsbildung «Nationalstil» als wesentlich. Das Element des Nationalcharakters manifestierte sich explizit auf den internationalen Ausstellungen, bei denen sich die junge Tschechoslowakische Republik für ihre Selbstdarstellung eines Stils bediente, der Motive aus der traditionellen böhmischen, mährischen und slowakischen Volkskunst übernommen hatte. Ein Blick auf die Schwarz-Weiß-Fotografien aus den Interieurs der Ausstellungspavillons in Lyon (1919) von Gočár oder in Rio de Janeiro (1922) von Janák zeigt, dass hier bereits in den ersten Jahren der jungen Republik versucht wurde, mit Hilfe stilistischer Mittel eine Art *corporate identity* der Tschechoslowakei auszubilden. Diese These wird durch die Schriften des Kunsthistorikers Václav Vilém Štech gestärkt, mit denen er sich als einflussreicher Fürsprecher des «Nationalstils» empfahl. Erst Gočárs Pavillon auf der Pariser *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* (1925), wurde zum Schwanengesang dieser später mit dem Begriff «Nationalstil» zusammengefassten architektonischen Strömung. Gočár verarbeitete in diesem Bau bereits erste Elemente einer zukünftigen architektonischen Entwicklung, die durch den Einfluss der holländischen Schule zum weißen Funktionalismus führte. Auf der *Ausstellung zeitgenössischer Kultur* (Výstava soudobé kultury) in Brno im Jahre 1928, wo Janáks Pavillon der Kunstgewerbeschule mit Gočárs Pavillon der Akademie der bildenden Künste konfrontiert wurde, wurde der «Nationalstil» von seinen wichtigsten Vertreter selbst zu Grabe getragen.

Los von Wien

Weder die Tschechoslowakei noch der Nationalstil entstanden ohne Vorbedingungen. Beiden ging eine turbulente Entwicklung auf vielen Ebenen voraus. Bereits vor 1918 war es notwendig gewesen, die eigene *raison d'être* zu erkämpfen und zu verteidigen. Im Jahre 1906 erlangte Janák als hoffnungsvoller Student der Tschechischen Technischen Hochschule das Alois-Turek-Stipendium, das für eine Studienreise nach Italien bestimmt war. Der junge Student aber sehnte sich nicht danach, «die Quelle aller Kunst»⁶ zu erforschen. Sein Herz schlug für die moderne Architektur, wie sie in Wien Otto Wagner pflegte. Nach zwei Semestern an der Wiener Akademie wurde er jedoch abberufen, man zwang ihn, die ungewollte Reise nach dem Süden anzutreten. Erst allmählich öffneten sich ihm die Augen

für die Antike und die Renaissance. Während er durch das Prisma von Wien die historischen Stile als «alten Plunder» betrachtet hatte, stellte er nun, *in situ*, fest, dass «die Renaissance aus Ziegeln gefügt ist, folglich die Wahrheit im Bau» darstelle⁷. Janák berichtet weiter: «Was der jungen Seele ein ungeahnter Lehrmeister war, war die Antike. Nicht diejenige aus den Nachschlagewerken, mit engelsgleichen, perfekten Winkeln, Geraden und Kurven. Das hier war Handarbeit.»⁸ Was Janák südlich der Alpen sah und studierte, sollte ihn lebenslang faszinieren. Immer wieder kehrte er zu den Künstlern des italienischen Cinquecento zurück, vor allem zu den Lehren des Architekten und Theoretikers Andrea Palladio, über den er auch bei weiteren Reisen nach Italien oder – das verraten regelmäßige Eintragungen in den Tagebüchern – durch die Lektüre von Fachzeitschriften eine umfassende Kenntnis erlangte. Die Leidenschaft für Palladio gipfelte in der Vorbereitung einer eigenen Monografie, die jedoch ein unvollendetes Manuskript blieb.⁹ Schon im Jahre 1912 begab sich Janák erneut nach Italien, «nach Vicenza auf den Spuren Palladios [...] und nach Ravenna, wo man etwas über die Gestaltung von Raum erfahren kann. Ich war allerdings noch von zeitgenössischen Anschauungen geprägt, wie sie damals der Expressionismus geformt hatte. Daher drang ich zwar nicht zu den Grundlagen der Architektur vor, aber die Reise brachte etwas anderes: Es war das Vorspiel zum Kubismus.»¹⁰

Während einige der tschechischen Schüler Otto Wagners zeitgleich den Weg in den Neoklassizismus, die «andere Moderne»¹¹, einschlugen, entschieden sich Janák und Chochol für eine ödipale Auseinandersetzung mit ihrem «Vater», dem Gründer der modernen Architektur. Sie stellten seinen «Traum von der zweckmäßigen Architektur»¹² in Frage und lehnt die Reduktion von Architektur auf bloße Konstruktions- und Materialkomponenten, aus denen laut Wagner der poetische Wert naturgemäß hervorgehen würde, ab. Janák und Chochol richteten ihre Bemühungen auf «die Wahrheit, dass die Architektur eine Sache der Materie, des Raums und ihrer bildkünstlerischen Gesetze» sei.¹³ Gleichzeitig mit Janáks zweiter Italienreise entstand sein grundlegender Text *Gegen die Laune in der Architektur*, in dem er sich kritisch sowohl mit den historischen Stilen als auch Wagners Moderne auseinandersetzt, die er als «Stimmungs Krankheit» bezeichnete. Gleichzeitig distanzierte er sich nun, acht Jahre vor seinen ersten Werken im «Nationalstil», von außerkünstlerischen Erscheinungen und verdammt sämtliche Werke, in denen «die Kunst zur Propaganda politischer Bewegungen missbraucht wurde, religiöse Interessen unterstützen sollte, sich Bildungs- und mittelmäßigen Aufklärungsaufgaben opfern sollte, sich wissenschaftlichen Ergebnissen fügen sollte, die Historie feiern sollte, die Fortschritte der Technik widerspiegeln sollte, einen erkennbaren und abweichenden Nationalcharakter haben sollte».¹⁴ Janáks Befreiung von Wien bedeutete ein Plädoyer für die künstlerische Freiheit. Anregungen für eine neue Architektur fand Janák an anderer Stelle: in der Einführungstheorie von Theodor Lipps und Wilhelm Worringer, aber auch in den bizarren Formen unbelebter Natur, darunter Gesteine und Kristalle. So konnte etwa Lada Hubatová-Vacková nachweisen, dass sich Janák für sein kunstgewerbliches Schlüsselwerk, eine kleine, mittlerweile berühmte Dose (Abb. 2), direkt von einer Pyritformation inspirieren ließ, die er in der mineralogischen Abteilung des Nationalmuseums gesehen hatte.¹⁵ Auf der Suche nach weiteren Vorbildern für seine architektonischen Formen tauchen in den Skizzenmappen aber auch organische Motive auf, die bereits die Projekte des «Kleinbogen-Dekorativismus» aus



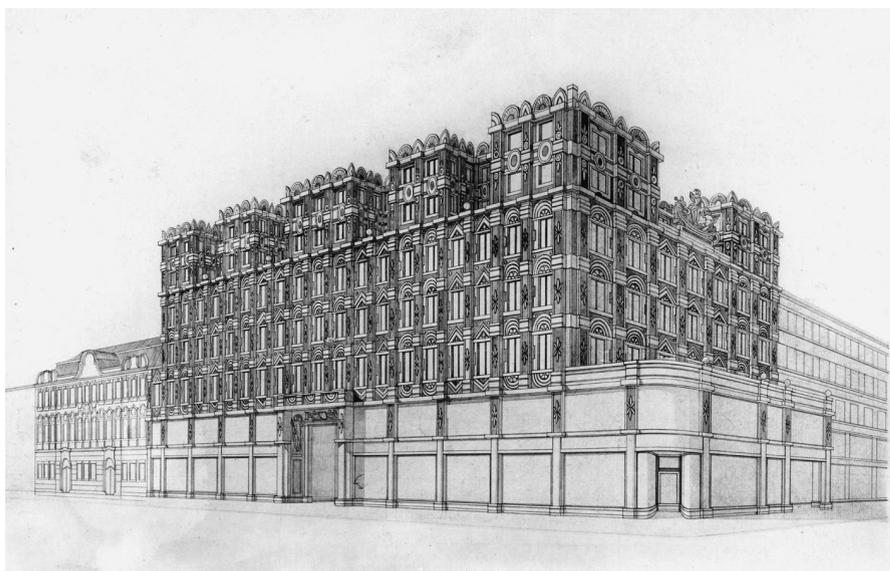
2 Pavel Janák: Dose mit Deckel (1911).
Kunstgewerbemuseum Prag.

der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg vorwegzunehmen scheinen. Der Verweis auf die Volkskunst allein griffe daher zu kurz, um den Ursprung jenes Formenreichtums herzuleiten, der die Bauten des «Nationalstils» kennzeichnet.

Janák und der farbige «Nationalstil»

Erst am Ende des Ersten Weltkrieges, angetrieben durch die politischen Umwälzungen, beschäftigte sich Pavel Janák wieder mit einer über die Architektur selbst hinausweisenden Bedeutungsebene in der Baukunst. In seinen Überlegungen gelangte er nun zum Begriff «Nationalarchitektur». ¹⁶ Diese versinnbildliche einen Zustand, in welchem «die Materie identisch ist mit der Erde – der Heimat-erde, über der ein Stamm heranwächst – das nationale Leben und der Geist, der aus dieser Identität hervorgeht, in sie zurückkehrt und aus ihren einzelnen Bereichen organisierte architektonische Komplexe schafft. Eine solche Architektur, die bereits schöpferisch auch das Leben umarmt, ist eine Nationalarchitektur». ¹⁷ In dieser Aussage zeigt sich, dass die stilistische Zäsur zwischen Kubismus und «Nationalstil» tatsächlich auch eine inhaltliche Entsprechung besitzt, der «Nationalstil» daher nicht als Transformation des Vorkriegsvokabulars, sondern als vollständige Neuausrichtung begriffen werden muss: Die erlangte künstlerische Freiheit, die aus der Emanzipation von Otto Wagner hervorging, wird nun in den Dienst der neuen Nation gestellt. Diese dezidierte Abwendung vom *l'art pour l'art* der kubistischen Periode vollführt Janák musterhaft am Beispiel des Wohnraums, da nach seiner Auffassung jeder Nation nur ein bestimmter Wohntyp entspricht, «wie jede Tierart ihren typischen Bau hat». ¹⁸ Die Suche nach der optimalen Wohnform sei daher die gemäße Aufgabe des Architekten, denn dieser schaffe letztendlich die «tschechische Stadt». Diese neue «Nationalarchitektur» habe ihren Platz zwischen zwei Extrempositionen zu behaupten: der Überbetonung der sozialen Dimension, die Janák in der deutschen «Neuen Sachlichkeit» zu erkennen glaubte, einerseits und der «Scheu» vor eben dieser Dimension, wie sie die Wiener Architektur zeige, andererseits ¹⁹.

Die kurze Blütezeit des «Nationalstils» zwischen 1918 und 1923 war für Janák ausgefüllt mit einer ganzen Reihe von Projekten, von denen er einige erfolgreich umsetzen konnte: die Reihenhaussiedlung in Prag-Strašnice (1919–21, mit Gočár), die Konditorei Juliš auf dem Wenzelsplatz (1920), die Einfamilienhäuser in Jaroměřice (1920/21) und Prag (1921/22) und vor allem das Krematorium in Par-

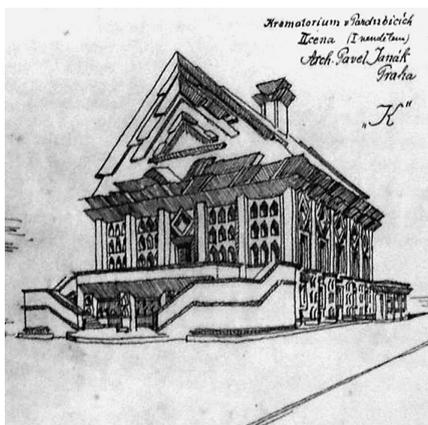
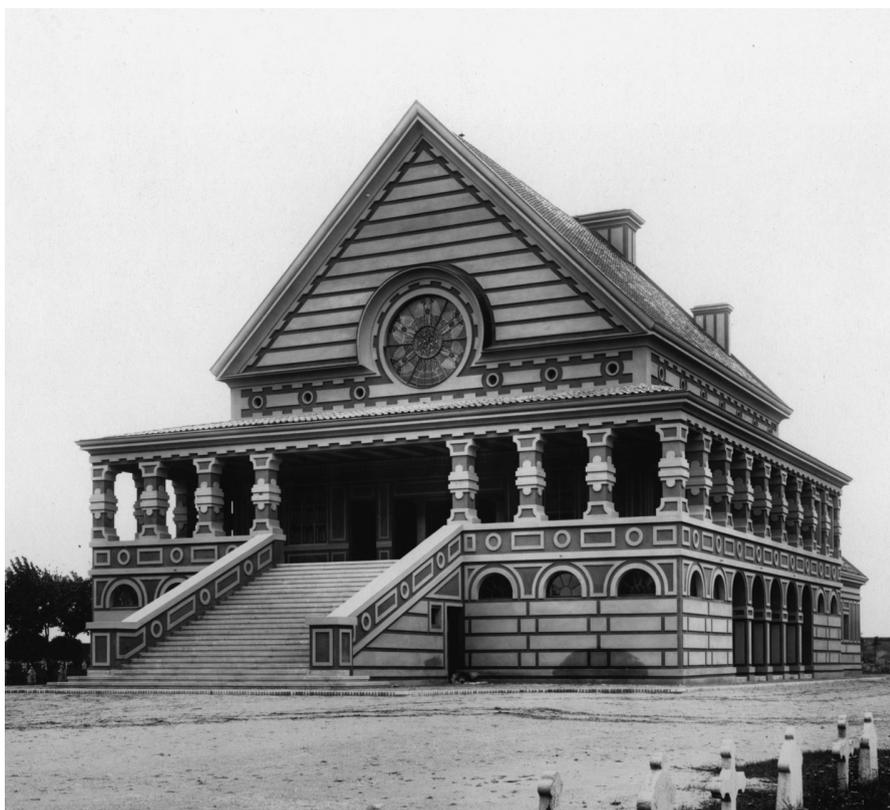


3 Pavel Janák und Josef Zásche: Adria-Palast, Prag (1922–25). Fassadenzeichnung.

dubice (1919, 1922/23, mit František Kysela) und die Fassade des Prager Adria-Palastes (1922–25, mit Josef Zásche, Abb. 3). Der Beginn der neuen Phase in Janáks Architektur fiel mit zahlreichen anderen Aufgaben zusammen: Er übernahm die Nachfolge Jože Plečniks als Professor an der Prager Kunstgewerbeschule, bekam einen Sitz in der Staatlichen Regulierungskommission für die Hauptstadt Prag und nahm somit Einfluss auf die Stadtplanung. Gleichzeitig engagierte er sich mit der ihm eigenen Ruhelosigkeit rege im Vereinsleben der Hauptstadt.

Als signifikantestes Manifest des Nationalstils kann das Krematorium in Pardubice (Abb. 4) gelten, zum einen vom Gesichtspunkt der hier voll entfalteten architektonischen Formen, zum anderen durch die Bauaufgabe selbst. In der neu gegründeten Tschechoslowakei avancierten «Krematorien [...] zum Symbol des Kulturkampfes gegen Tradition und Katholizismus».²⁰ Die junge Republik zeichnete sich durch eine Trennung von Staat und Kirche aus, und überdies wurde der schwindende Einfluss des Katholizismus durch die Entstehung neuer christlicher Kirchen verstärkt, etwa der Tschechoslowakischen Hussitischen Kirche.²¹ Auch das Padubicer Krematorium stand daher für die allgemeine Profanierung der Gesellschaft, es war der erste Bau dieser Art, den die Anhänger der von der katholischen Kirche bekämpften Feuerbestattung auf dem Territorium des neu gegründeten Staates errichten konnten.

Janáks Entwurf für das Krematorium ging 1919 aus einem Wettbewerb hervor. Die zahlreich für diesen eingesandten Beiträge dokumentieren das breite Stilspektrum der Zeit und das allgemeine Bemühen um einen angemessenen Ausdruck für die staatliche Neuordnung. Während Vlastislav Hofmans Projekt sich von der Plastizität des Kubismus vollständig entfernte, variierte Otakar Novotný in einer zentralisierten Anlage kubistische Formen mit stark vertikalem Charakter; andere Planer orientierten sich hingegen an der bewährten Monumentalität der Wagnerschen Moderne. Aus Jiří Krohas Entwurf wiederum sprach das «cha-



4 Pavel Janák: Krematorium, Pardubice, ausgeführter Bau (1922–23).

5 Pavel Janák: Krematorium, Pardubice, Wettbewerbsentwurf (1919).

rakteristische Bemühen um einen heidnisch-altslawischen Widerhall». ²² Interessanterweise wird gerade diese altslawische Note gewöhnlich auch Janáks ausgeführtem Bauwerk zuerkannt, obwohl er selbst diese Deutung niemals explizit formuliert hat. Angemessener scheint eher der Hinweis auf die heidnische Komponente im Sinne des vorchristlichen Altertums, der Antike, mit der sich Janák seit seinen Aufenthalten in Italien beschäftigt hatte. Zwar fesselt am Krematorium vordergründig das rot-weiße Kolorit und das ornamentale Dekor von Fassa-

den und Innenräumen das Auge des Betrachters. Die rationale Gliederung des Hauptstockwerkes indes ist jedoch zweifellos aus Grundriss und Aufbau des antiken Tempels abgeleitet. Der zentrale Raum, die Zeremonienhalle, liegt über einem hohen Sockelgeschoss und wird außen auf drei Seiten von einem Kolonnadengang umgeben, der über eine steile Treppe erreicht wird.

Erst allmählich hatte Janák zu dieser klaren Lösung gefunden und so unterscheidet sich der ausgeführte Bau deutlich vom ursprünglichen Wettbewerbsentwurf. In einer ersten Variante (Abb. 5) befreite er sich zunächst von den dynamischen Massen der kubistischen Formenlehre und näherte den Entwurf mit einem gelängten Satteldach gleichzeitig der Typologie des volkstümlichen Bauernhauses an. Das Hauptgeschoss sollte über zwei seitliche Treppenaufgänge zugänglich sein, die zentrale Eingangsachse war durch ein kleines Portal markiert, über dem Janák einen rhombischen Rahmen einzeichnete, offensichtlich für ein stilisiertes Oberlichtfenster. Die Fläche der Eingangsfront sollte durch kleine Nischen perforiert werden. Der gesamte Außenbau dieser früheren Planvariante wird durch eine regelmäßige Folge von Pilastern rhythmisiert, zwischen denen sich gelängte Nike-Figuren befinden. Über dem Hauptgeschoss und am Giebelfeld sollten grob detaillierte Gesimse schräg ausgestellt werden, ein hohes Steildach lastet schwer auf dem längsrechteckigen Baukörper.

Das ausgeführte Krematorium in Pardubice legt in seiner Anordnung des Grundrisses und durch die Geschlossenheit der Massen nahe, dass sich Janák mit weiteren Vorbildern für seinen Bau beschäftigt hat. Vor allem das Hagener Krematorium von Peter Behrens (1905/06) scheint bei der Formfindung, wichtig gewesen zu sein, obwohl es sich bei Behrens stilistisch um eine Anknüpfung an die Protorenaissance der Florentiner Kirche San Miniato al Monte handelte. Beide Bauten weisen jedoch eine ganze Reihe gemeinsamer Motive auf: den prominenten dreieckigen Giebel über der Eingangsfront, das Satteldach, eine Vorhalle mit Kolonnade und die kontrastreiche zweifarbige Fassadengestaltung. Janák kannte Behrens' Florentiner Vorbilder zudem aus eigener Anschauung, im Tagebuch hatte er über die Aktualität dieser Formen für seine eigene Entwurfsarbeit nachgedacht und notiert, dass ihm «insbesondere San Miniato gefallen hat: ein Bauwerk aus sauberen Bauelementen und zweierlei Material in weiß und schwarz gefügt.»²³ Gerade die Farbigkeit der nachkubistischen Periode wird oft als grundlegendes Moment für eine Architektur im Sinne des neuen nationalen Geistes interpretiert, schließlich berief sich die tschechoslowakische Republik auch in ihrer Fahne auf das dreifarbige Schema der Trikolore.

In der monatlich erscheinenden Kunstzeitschrift *Styl* kam es in den Jahren 1920 und 1921 zu einer lebhaften Diskussion über die Farbe als wichtigen Bestandteil der Architektur. Auslöser war Janáks nachdrücklicher Artikel *Farbe den Fassaden*, der bereits 1916 zum ersten Mal publiziert worden war.²⁴ Auf Grundlage der historischen Stile sollte – nach der streng weißen kubistischen Phase – die Farbe als stilbildender Faktor rehabilitiert werden, allerdings zunächst durch die natürlichen Eigenschaften und Färbungen des verwendeten Materials, keineswegs als Folge einer apriorischen Bedeutungsebene: «Die Farbe und die Beschaffenheit des Materials ist demnach nicht nur ein von jedweder Architektur untrennbarer Begriff, sondern [...] ein lebendiger, mitbestimmender Faktor des Ausdrucks jeder Epoche.»²⁵ Den Farbenreichtum der Plakate František Kyselas, Janáks Mitarbeiters und Kollege an der Kunstgewerbeschule, wertete der Architekt

als reine Kunstäußerung ohne symbolischen Hintergrund: «Die vier Farben Blau, Rot, Gelb und Grün [...] zeigen nicht eine Spur irgendeiner besonderen Veredelung [...]; sie sind unmittelbare Farben, keineswegs abgestuft, ausgewogen, harmonisiert, sie fügen sich vielmehr nur durch ihre innere Lebendigkeit und Natürlichkeit, fast bäuerlich.»²⁶ Nachdem Janák bei seinen Projekten um 1920 zunächst versuchte, die Farbskala der Trikolore konsequent zu deklinieren, erweiterte er das Spektrum bei seinen Entwürfen für das Wasserkraftwerk in Prag-Háj erneut. In zahlreichen Zeichnungen spielte er mit vielfältigen Farbkombinationen und schlug gelb-blauen, blau-weißen, roten, schließlich weiß-blauen Putz für die Außenfronten vor.²⁷

Vom Symbol zur Funktion

Auf dem Weg zum «Nationalstil» hatte sich Janák mit der Wohnung als nationaler Urform auseinandergesetzt. Die weitere intensive Beschäftigung mit dem Wohnbau führte ihn schließlich im Verlaufe der zwanziger Jahre zur erneuten Revision seines stilistischen Ausdrucks, wie die letzten Beispiele zeigen sollen: zum Funktionalismus der weißen Moderne. Das ostböhmische Geschlecht der nobilitierten Textilindustriellen Bartoň von Dobenín hatte bei der Wahl der Architekten für den Bau seiner Residenzen immer eine glückliche Hand bewiesen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Dušan Jurkovič für diese Familie einen veritablen Schlossbaus in Nové Město nad Metují projektiert. Die Gestaltung des Inneren der Anlage übernahm ab 1922 Pavel Janák in Zusammenarbeit mit seinen Kollegen von der Kunstgewerbeschule František Kysela, Marie Teinitzerová und Helena Johnová. Die Künstlergruppe entwarf eine in sich geschlossene Innenausstattung aus Möbeln, Stoffen, Teppichen, Gobelins, Keramik, Wandvertäfelungen und dekorativen Malereien. Unter den zeitgleich entstandenen Werken Janáks bildet das Schloss in Nové Město einen letzten Höhepunkt des «Nationalstils», der sich nun nicht allein in Farbe und Ornament niederschlug, sondern auch mit direkten Verweisen auf Volkskunst und die tschechische Staatlichkeit in Form nationaler Symbole (Lindenblätter), Stadtwappen oder Bildpanoramen aufwartete. Gerade deshalb ist es umso erstaunlicher, dass ein weiteres gemeinsames Projekt von Architekt und Auftraggeber zur vollständigen Verschiebung sämtlicher architektonischer Ausdrucksmittel führen sollte.

1927/29 baute Janák für die Bartoňs die Villa *Petrův dvůr* (Peters Hof) in Náchod, einen monumentalen Familiensitz, der wie ein Renaissanceschloss stolz über der Stadt thront (Abb. 6). Im Gegensatz zum fünf Jahre älteren Bau von Nové Město verschlüsselte Janák nun die Repräsentationselemente des «Nationalstils» und näherte sich einer fast abstrakten Formensprache an. Zur Stadt hin öffnet sich das dreiflügelige Bauwerk mit einer gewaltigen Stützenreihe, die erneut an eine Kolonnade erinnert. Allerdings wird das Motiv durch den abrupten Übergang zur glatten Fassade förmlich gestutzt, sodass sich ein jäher Kontrast der Formen ergibt. Als Scheide zwischen zwei «Stilen» – des monumentalen Traditionalismus und des schmucklosen Funktionalismus – dient ein verglaster Erker, hinter dem sich die Bibliothek des Hausherrn befindet. Von hier aus ließ sich – fast wie von Kafkas «Schloss» – das Geschehen in der Stadt überblicken, die sich am Fuße des Bauwerks erstreckt.

Petrův dvůr veranschaulicht Janáks Abkehr von einer vordergründig-dekorativen Formenlehre des «Nationalstils» und einer politischen Motivation als Antrieb



6 Pavel Janák: Petruvův dvůr, Náchod (1927–29).

für das architektonische Entwerfen. Nach der freien künstlerischen Phase des Kubismus und der patriotischen Periode öffnete er sich nun den internationalen Tendenzen des Funktionalismus und stellte dabei die sozialen Aspekte der Architektur in den Mittelpunkt seines Schaffens. Schon 1924, während er in zahlreichen Bekenntnissen den Konstruktivismus strikt ablehnte, formulierte er in einem Text eine Ansicht, die für seine Architektur der späten zwanziger Jahre wesentlich werden sollte: «Der Geist ist die Kraft, die aus dem gegebenen Zweck und mit der gegebenen Konstruktion das gesamte Bauwerk organisiert, das sich erst durch diese notwendig freie Mitwirkung des Geistes verwirklicht und zur Architektur wird.»²⁸ Der Geist des schöpferischen Entwerfers wird mithin zum Organisator von Zweck und Konstruktion, verleiht dem Bauwerk Charakter und Integrität aus einer inneren Notwendigkeit – «stilistische» Kategorien, wie sie bis dahin für Janáks Werk wichtig gewesen waren, wurden zugunsten der reinen Form verdrängt.

Im Jahr der Fertigstellung von *Petruvův dvůr* initiierte Janák als Vorsitzender des tschechoslowakischen Werkbundes den Bau der Prager Musterkolonie *Baba*, ein Ensemble aus Einfamilienhäusern nach dem Vorbild der Stuttgarter Werkbund-siedlung auf dem Weißenhof. 1932 zog Janák in sein eigenes Einfamilienhaus in der Siedlung *Baba* ein, ein Bau mit geschlossener kubischer Form, der in einer Dachterrasse gipfelte, sämtliche Merkmale des Funktionalismus verarbeitete und gleichzeitig die Elemente von Adolf Loos' Raumplan entfaltete. Zu Beginn der zwanziger Jahre hatte Janák behauptet, dass «wir die jüngste Entwicklung der modernen Architektur als eine Entwicklung von der konstruktiven, unbezwungenen Materie zur Form und von dieser zur aktiven architektonischen Form charakterisieren können.»²⁹ Zehn Jahre später endete seine Suche nach dieser neuen Form mit dem Bekenntnis zum schneeweißen Funktionalismus, der den Zeitgeist wahrhaftig widerspiegeln sollte.

Anmerkungen

- 1 Jan Evangelista Koula, *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století*, Praha 1940, S. 39 (Koula 1940).
- 2 Rostislav Švácha, *Lomené, hranaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923*, Praha 2000.
- 3 Jana Horneková, *České art deco*, Praha/Milán 1993. Jana Horneková, *České art deco 1918–1938*, Praha 1998.
- 4 NTM, AAS, Fond 85 – Janák, Tagebücher 1910–1919.
- 5 Koula 1940 (wie Anm. 1), S. 40.
- 6 NTM, AAS, Fond 85 – Janák, Skizzenbücher (Autobiographie 1955), S. 2.
- 7 Ebd., S. 9.
- 8 Ebd., S. 12.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 16–17.
- 11 Jindřich Vybíral, «Moderna pravá a jiná», in: *ERA 21*, H. 6, 2006, S. 68–71.
- 12 Pavel Janák, «Proti náladě v architektuře», in: *Umělecký měsíčník*, H. 1, 1911/12, S. 78–107, hier S. 107.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd. S. 78.
- 15 Lada Hubatová-Vacková, «Umění a mineralogie. (... nebot krystaly, toť příroda!)», in: *Art & antiques*, H. 2/5, S. 106–115, hier S. 112/113.
- 16 Pavel Janák, «Ve třetině česty», in: *Volné směry*, 1918, S. 218–226, hier S. 224–225.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Markéta Večeřáková, «Krematoria v české architektuře 10.–30. let 20. století», in: *Umění*, H. 45, 1997, S. 72–92, hier S. 74.
- 21 Die Tschechoslowakische Hussitische Kirche wurde am 8. Januar 1920 von ihrem späteren Patriarchen Karel Farský gegründet.
- 22 Rostislav Švácha, «Soutěž na krematorium v Pardubicích v roce 1919», in: *Český kubismus 1909–1925. Malířství, sochařství, architektura*, hg. v. Jiří Švestka u. Tomáš Vlček, Praha 2006, S. 220.
- 23 NTM, AAS, fond 85 – Janák, Skizzenbücher (Autobiographie 1955), S. 18.
- 24 Pavel Janák, «Barvu průčelím», in: *Venkov*, H. 11, 1916, S. 2/3. Auch: Pavel Janák, «Barvu průčelím», in: *Styl*, H. 2, 1921/1922, S. 4–5.
- 25 Pavel Janák, «K funkci barvy v architektuře a v osudu památek», in: *Styl*, H. 2, 1921/1922, S. 6–9, hier S. 7.
- 26 Pavel Janák, «Nové plakáty F. Kysely», in: *Výtvarná práce*, H. 2, 1923, S. 41–48, hier S. 44.
- 27 NTM, AAS, Fond 85 – Janák, Signatur 39. Das Elektrizitätswerk in Háj wurde in den Jahren 1921/22 nach dem Entwurf von Bohuslav Fuchs und Josef Štěpánek gebaut.
- 28 Pavel Janák, «Architektura – hmota či

duch?», in: *Styl*, H. 5, 1924/25, S. 170–174, hier S. 171.

29 Pavel Janák, «K funkci barvy v architektuře a v osudu památek», in: *Styl*, H. 2, 1921/22, S. 6–9, hier S. 6.